



Le disque comme document : une analyse quantitative de l'usage du refrain dans les albums de rap en français (1990-2004)

Karim Hammou

► To cite this version:

Karim Hammou. Le disque comme document : une analyse quantitative de l'usage du refrain dans les albums de rap en français (1990-2004). *Vingt-cinq ans de sociologie de la musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international*, Nov 2008, Paris, France. pp.177-193. halshs-00777147

HAL Id: halshs-00777147

<https://shs.hal.science/halshs-00777147>

Submitted on 17 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Publié dans Emmanuel Brandl, Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet, *25 ans de sociologie de la musique en France tome 2*, L'Harmattan, 2012, pp.177-193.

Le disque comme document : une analyse quantitative de l'usage du refrain dans les albums de rap en français (1990-2004)

Partant des réseaux de coopération mobilisés pour réaliser des œuvres d'arts, Howard Becker montrait comment les premiers modèlent profondément la forme (et les usages) des secondes. Il aboutit à la formule suivante : « *ce sont les mondes de l'art plutôt que les artistes qui font les œuvres* »¹ Étudier les mondes de l'art permet ainsi de mieux comprendre les œuvres. Ce texte avance l'hypothèse que le raisonnement de Becker conserve toute sa fécondité lorsqu'on parcourt le chemin en sens inverse : partant des œuvres, il est possible de tenter d'en apprendre plus sur les réseaux de coopération qui leur ont donné naissance. On devrait ainsi pouvoir explorer l'état d'un monde de l'art, l'état de la coopération et de la division du travail dans lequel telle ou telle œuvre a pris forme.

Pour mettre ces pistes à l'épreuve, j'ai initié une enquête s'appuyant sur des œuvres de rap en français. Le souci d'observer aussi précisément et systématiquement que possible les chansons de rap² publiées implique une attention soutenue aux aspects formels des œuvres, que l'on peut interpréter comme des traces de conventions. Dans ce texte, j'interrogerai notamment le forme chansonnière et l'usage de refrains. En interprétant des chansons comme autant de documents historiques sur les formes de coopération qui ont présidé à leur naissance, la sociologie du travail artistique se dote d'un outil d'enquête neuf. Systématiser la démarche jusqu'à produire des données quantifiées permet de renseigner l'histoire d'univers qui connaissent des évolutions rapides – ici l'univers de la pratique professionnelle du rap en français.

1. Des albums de rap en français comme documents

Le type d'œuvre qu'il m'a paru le plus aisé d'observer est l'album. Contrairement aux performances *live*, les disques sont disponibles sur une longue période après leur réalisation, facilitant l'investigation historique. Du point de vue de l'industrie de la musique, il s'agit de productions au moins aussi centrales que les concerts³. Mais tous les disques ne sont pas aussi simples à observer. La diversité des formats, le nombre très importants de productions différentes, les difficultés à déterminer leur auteurs m'ont conduit à écarter une grande partie des productions discographiques (compilations, singles, maxi...), pour ne retenir que les albums. Les albums ont l'avantage d'avoir un auteur facilement identifiable, et leur recension aussi exhaustive que possible est facilitée par l'investissement économique important et la durée d'exploitation commerciale longue qui les caractérisent.

Cette recherche tente ainsi de tirer un parti scientifique de la discomorphose de la musique : elle profite des effets de collection que permet la centralité du disque dans la mélomanie⁴, elle s'appuie sur la définition aujourd'hui dominante de la musique comme « *un répertoire daté d'œuvres et de compositeurs* »⁵, elle joue de la normalisation des productions musicales. Toutes ces transformations facilitent l'usage du disque (des albums) comme document historique et permettent d'en faire un examen quantitatif.

J'ai donc procédé à une recension puis à une écoute systématique de tous les albums de rap en français depuis 1990, date de publication du premier album connu, jusqu'en 2004. Par « rap », j'entends un type particulier

¹ Becker, H. S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p.212.

² Pour une argumentation convaincante du caractère chansonnier des raps en français, voir Pecqueux, A., *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.45 et suiv.

³ Beuscart, J.-S., « L'industrie du disque : bilan et perspectives » in François, P. (dir.), *La musique : une industrie, des pratiques*, Paris, La Documentation française, 2008, p.65.

⁴ Hennion, A., Maisonneuve, S., Gomart, E., *Figures de l'amateur*, Paris, La Documentation française, 2000 : 128 ; Tournès, L., « Le temps maîtrisé. L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale. », *XXe siècle* n°92, 2006, p.12

⁵ Hennion, A., *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, p.359.

d'interprétation vocale qui se distingue du chant mélodique comme de la parole. Le rap pourrait se définir comme un chant dont l'harmonie repose avant tout sur un jeu vocal rythmique avec une base instrumentale rythmique.

Tout en s'appuyant sur cette esquisse de définition formelle, la constitution du corpus a reposé sur un principe d'attention à l'auto-définition stylistique des artistes, et d'inclusion des œuvres ambiguës. Derrière la label de rap, c'est cependant tout un travail de catégorisation interne et externe effectué par divers acteurs⁶ qui est pris pour acquis, et ne sera pas interrogé dans le cadre de ce texte.

2. Les enjeux du refrain dans la chanson populaire commerciale contemporaine

Le corpus comprend les 350 albums que j'ai pu écouter sur les 420 recensés. J'y ai relevé systématiquement plusieurs informations. D'abord quelques éléments permettant de définir l'album concerné – auteur, date de publication, nom du producteur, de l'éditeur et du distributeur. À l'écoute des morceaux de chaque album du corpus, j'ai ensuite été attentif au refrain des chansons présentes. Tous les titres ne sont pas des chansons (il existe des titres instrumentaux, des interludes parlés, des extraits de films...), je n'ai donc relevé que les refrains (ou l'absence de refrain) des morceaux susceptibles d'en avoir un.

Le refrain s'oppose aux couplets, et ces deux éléments composent une structure traditionnelle des chansons. Maria Spyropoulou Leclanche, qui a examiné diverses définitions du refrain et de la chanson, attire l'attention sur la définition proposée par le Robert, pour lequel une chanson est une « *pièce de vers de ton populaire, généralement divisée en couplets et refrain et qui se chante sur un air* »⁷. « Généralement », c'est-à-dire pas systématiquement : il existe des chansons sans refrain. Mais une difficulté supplémentaire émerge de la collision entre ce que M. Spyropoulou Leclanche décrit comme une tradition lettrée du refrain, dans laquelle ce dernier correspond à une partie de strophe répétée en fin de couplet (refrain intégré), et la tradition populaire, où le refrain constitue une unité autonome qui peut aussi bien précéder que suivre les couplets dont il est clairement distinct (refrain détaché). Le corpus étudié par l'auteure, composé d'un ensemble de chansons françaises publiées au cours du XXe siècle⁸, est composé à 28% de chansons sans refrain, à 12% de chansons au refrain intégré, et de 56% de chansons au refrain détaché.

Qu'en est-il de la chanson de rap ? Dans la continuité de la réflexion de Becker sur les mondes de l'art, je considère que la présence d'un refrain et la forme qu'il prend constitue une convention, et qu'à ce titre elle témoigne (de façon complexe) du réseau de coopération qui a présidé à sa naissance. Pour préciser encore l'usage que j'ai cherché à faire de cette observation des refrains, je reprendrai une formule de Becker dans *Les ficelles du métier* : « *les objets sont des accords sociaux figés ou, plus précisément, des moments figés de l'histoire des interactions humaines.* »⁹ L'avantage de cette formule est d'insister, derrière l'expression d'accord social, sur la complexité d'interactions dont l'une des dimensions consiste en un rapport de force.

⁶ Pour un exemple de ce travail de catégorisation, effectué dès la sélection des artistes par les maisons de disques en lien aux formats musicaux privilégiés par les radios, cf. Negus, K., « Plugging and Programming: Pop Radio and Record Promotion in Britain and the United States », *Popular Music* v.12 n°1, 1993, p.62-63.

⁷ Citée dans Spyropoulou Leclanche, M., *Le refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges, PUL, 1998, p.22. À partir d'un travail sur les chansons au XIXe siècle, J. Cheyronnaud propose une définition plus précise et néanmoins attentive « *au grand flottement sémantique* » qui a pu caractériser le terme, cf. Cheyronnaud, J., *Des airs & des coupes*. La Clé du Caveau, Paris, Ed. René Viénet, 2007, p.12.

⁸ « *Faute de pouvoir nous référer à un chimérique corpus exhaustif ou rigoureusement constitué a priori de manière à satisfaire aux critères de représentativité, nous avons recueilli tout ce qui pouvait nous "tomber sous la main"* » précise l'auteure (Spyropoulou Leclanche, *op. cit.*, p.27). L'essentiel de la collecte repose sur des anthologies préexistantes complétées par la recherche de petits formats d'époque présentant paroles et partition des chansons. L'effort de diversification des sources achoppe toutefois sur le privilège accordé aux chansons retranscrites par opposition aux enregistrements, qui n'ont été mobilisés que « *pour contrôler les résultats produits par l'étude du corpus principal* » (*ibid.*, p.28). Les chansons étudiées par l'auteure ont été publiées de 1900 à 1980.

⁹ Becker, H. S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002, p.95.

Comme le souligne Simon Frith¹⁰, le rapport de force central autour duquel se joue la production de chansons dans l'industrie du disque, depuis les années 1950, engage trois acteurs. Tout d'abord les artistes. Ensuite les maisons de disques, et plus particulièrement les majors, contrôlant une industrie dont la forme oligopolistique est ancienne¹¹. Enfin les radios – acteur précoce de l'industrie de la musique américaine, et qui ont pris une place décisive en France plus tardivement.

Dans l'industrie de la musique actuelle, le refrain est l'un des éléments les plus stratégiques d'une chanson. Il est stratégique sur le plan esthétique puisqu'il structure la forme chansonnière¹². Il est également stratégique sur le plan commercial, et ce à au moins deux titres. Tout d'abord, le refrain offre, avec la mélodie, les chances les plus importantes de susciter la mémorisation. Breveté, répétition, généralité¹³ assurent souvent au refrain un rôle prépondérant dans la perdurabilité d'une chanson.

Le caractère stratégique du refrain, sur le plan commercial, est également lié à sa capacité à susciter l'adhésion émotionnelle des auditeurs¹⁴. C'est le refrain qui fait que l'on se souvient d'une chanson, qu'elle nous est familière mais aussi qu'elle ne nous rebute pas¹⁵. De ce point de vue, si le refrain peut provoquer l'adhésion des auditeurs comme le note justement Maria Spyropoulou Leclanche, on peut ajouter que, lieu privilégié de l'investissement émotionnel, le refrain est aussi la séquence la plus susceptible de provoquer la répulsion, lorsque les couplets sont surtout menacés de susciter l'ennui. Du point de vue des radios, le refrain est donc non seulement un facteur décisif de l'adhésion à la programmation musicale de la station, mais aussi un enjeu pour s'assurer que l'auditeur restera à l'écoute d'une station plutôt qu'une autre, qu'il ne changera pas de fréquence.

Du point de vue des maisons de disques, le refrain facilite l'identification d'un produit – pour le meilleur ou pour le pire – dans un univers hautement concurrentiel. Il contribue donc à ce que tel disque, dans un magasin, soit reconnu et éventuellement acheté par un auditeur au sein d'une offre foisonnante¹⁶. Ce caractère commercialement stratégique se renforce par la médiation des radios : puisque l'outil majeur de promotion des maisons de disques sont les diffusions en radio, l'*airplay*, l'intérêt spécifique des radios pour un refrain à la fois aisément identifiable et consensuel se reporte sur les maisons de disques visant un succès commercial et donc une diffusion radiophonique large.

3. Quels refrains structurent les chansons de rap ?

C'est pour explorer, dans le cas du rap en France, le jeu entre ces trois acteurs – artistes, radios, maisons de disques – qu'une attention prioritaire aux refrains a été accordée. La réflexion générale d'Howard Becker sur la façon dont évoluent les mondes de l'art permet d'esquisser un modèle, à partir du constat que l'interprétation rappée est une nouveauté relative dans l'industrie de la musique française lorsque les premiers albums de rap en français sont publiés en 1990. Cette nouvelle convention d'interprétation est distincte de l'interprétation chantée traditionnelle, sur la base de laquelle une large partie des personnels de renforts de l'industrie de la musique étaient habitués à travailler. En tant que franc-tireurs au sein de l'industrie du disque, les rappeurs du début des années 1990 seraient ainsi en position de « *[se heurter] à l'hostilité des autres membres du monde de l'art* »¹⁷. Mais comme ils « *ont appris les traditions et les usages du monde de l'art correspondant à leur pratique, [...] les francs-tireurs transgressent les conventions du monde de l'art [...] sur certains points seulement* »¹⁸, et peuvent donc progressivement rallier les professionnels intégrés à leurs innovations – ou à l'inverse abandonner celles-ci pour faciliter leur intégration au réseau de coopération existant.

¹⁰ Frith, S., « The industrialization of Music », in Bennett, A., Shank, B., Toynbee, J. (éd.), *The Popular Music Studies Reader*, Londres, Routledge, 2006, p.235-236.

¹¹ Lebrun, B., « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *XXe siècle* n°92, 2006, p.34.

¹² Spyropoulou Leclanche, *op. cit.*, p.227 et suiv.

¹³ *Ibid.*, p.278 et suiv.

¹⁴ *Ibid.*, p.271.

¹⁵ Rothenbuhler, E. W., McCourt, T., « Commercial Radio and Popular Music: Processes of Selection and Factors of Influence » in Bennett, A., Shank, B., Toynbee, J. (éd.), *op. cit.*, p.311.

¹⁶ Peterson, R. A., Berger, D. G., « Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry », *Administrative Science Quarterly* v.16 n°1, 1971, p.100.

¹⁷ Becker, H. S., *Les mondes de l'art*, *op. cit.*, p.243.

¹⁸ *Ibid.*, p.251.

A partir de cette analyse théorique de la situation du rap en France en 1990, j'ai été particulièrement attentif à un enjeu : l'interprétation rappée est-elle maintenue y compris au refrain, ce temps si stratégique d'une chanson ? Ou bascule-t-on lors du refrain sur une interprétation chantée traditionnelle ? « Refrains chantés » contre « refrains rappés » donc. Les témoignages de l'époque ou les souvenirs des personnes ayant connu ces premiers pas du rap en français dans l'industrie de la musique soulignent notamment l'hostilité des grands réseaux radiophoniques à un style musical qu'ils jugeaient « pas assez mélodique »¹⁹ voire répulsif pour des auditeurs qu'ils jugeaient peu familiers de la forme à la fois instrumentale et vocale caractéristique du rap.

L'examen des quelques albums a rapidement indiqué que la distinction refrains chantés / refrains rappés était insuffisante. Tout d'abord, on trouve un grand nombre de chansons qui ne rentrent ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories. Il s'agit en premier lieu de chansons sans aucun refrain ou « temps musical » permettant de repérer une structure de couplets successifs. Il s'agissait ensuite de chansons composées de couplets séparés par un refrain que l'on pourrait qualifier d'instrumental – quelques mesures marquent la séparation des couplets, et sont occupées par une variation instrumentale qui se répète à l'identique entre les couplets, ou par le même instrumental que celui sur lequel les couplets sont interprétés. « Refrain instrumental » donc. Ensuite, on peut distinguer un refrain original qui est composé d'extraits sonores échantillonnés – extraits de raps, dialogues de films, etc. recomposant une forme d'interprétation, en fait entièrement produite par collage de citations. J'ai appelé cette forme le « refrain recomposé ».

Enfin, les refrains rappés eux-mêmes m'ont paru mériter une distinction, selon que le refrain était composé de plusieurs vers rimés, ou au contraire d'un seul vers (souvent le titre de la chanson), répétés une ou plusieurs fois entre les couplets. A la suite de Joël July, on pourrait les qualifier de « refrains titre »²⁰, par opposition à des « refrains versifiés » d'au moins deux vers (distique). J'en arrive à cinq types de chansons distingués selon leur refrain : chanson sans refrain, chanson au « refrain instrumental », chanson au « refrain recomposé », deux types de chansons au refrain rappé (« titre » et « versifié »), et enfin chanson au « refrain chanté ».

Sans entrer dans le détail des difficultés pratiques auxquelles conduit l'effort de classement de chansons très diverses, je ne soulignerai qu'un principe : j'ai défini un ordre de priorité entre les cinq types élaborés. Lorsqu'un refrain se rattache à plusieurs types à la fois (parce qu'il associe chant et rap, parce qu'il alterne une séquence instrumentale et une séquence recomposée), il est associé un seul des types – par ordre de priorité : refrain chanté, refrain rappé-versifié, refrain rappé-titre, refrain recomposé, refrain phrase, refrain instrumental. Cette clause est importante à garder en mémoire pour l'interprétation des résultats : l'ensemble des chansons classées comme ayant un refrain chanté peuvent comprendre, au sein du refrain, une séquence rappée. Par contre, l'ensemble des chansons classées comme ayant un refrain (rappé) versifié n'ont aucune séquence chantée au refrain.

Ce sont ainsi 350 albums qui ont été examinés, pour un peu plus de 4700 chansons (pour 5400 titres). La production des ces albums au cours des quinze années observées est très inégale. De quelques albums par an dans les cinq premières années (de 2 à 7), on passe à plus d'une dizaine de 1995 à 1997 (15 à 21), avant d'atteindre une production annuelle de plus de 30, et bientôt plus de 40 albums de rap en français par an à partir de 1998.

Tableau 1

Proportion de chaque type de refrain dans l'ensemble du corpus de chansons (1990-2004)

Type de refrain					
Refrain chanté	Refrain rappé-versifié	Refrain DJ (cf. supra, point 4)			Aucun refrain
		Refrain rappé-titre	Refrain recomposé	Refrain instrumental	

¹⁹ L'expression serait de Max Guazzini, alors directeur général des programmes du groupe NRJ. Elle a été rapportée par un ancien animateur sur l'une des stations du groupe lors d'un entretien semi directif réalisé en 2006.

²⁰ July, J., « Formes nouvelles de la chanson française », publié le 5 décembre 2005 sur le site de l'Association Internationale de Stylistique, http://www.styl-m.org/AIS/article.php?id_article=69 (consulté le 15 octobre 2006).

24,2%	47,1%	9,6%	4,6%	2,0%	12,6%
-------	-------	------	------	------	-------

Dans cette production en forte croissance, la structure des différents types de refrain mobilisés dans les chansons est bouleversée. Un type de refrain explose, le refrain rappé-versifié, passant de moins de 20% des chansons en avant 1995 à presque 60% en 1999. Les refrains instrumental, recomposé et rappé-titre connaissent une évolution inverse. 11% des chansons possédaient un refrain instrumental en 1990, elles sont moins de 1% en 1999. Environ 15% des chansons possédaient un refrain recomposé jusqu'en 1994. Elles ne sont plus que de 5% en 1999. Mais surtout, l'usage de refrains rappés-titre s'effondre. 40% des chansons possèdent un refrain de ce type de 1990 à 1993. Elles ne sont plus que 5% en 1999.

Le nombre de chansons sans refrain, en comparaison, évolue peu. Il oscille autour de 10% des chansons, sans qu'une tendance nette n'émerge. Quant aux refrains chantés, ils connaissent une évolution en deux temps. Une première augmentation importante en 1994-1996, suivie d'une chute dès 1997 (17%), puis une lente mais nette croissance à partir de 2000 jusqu'en 2004, où le tiers des chansons ont un refrain chanté.

En suivant l'hypothèse de départ, je voudrais rapporter ces transformations aux évolutions du réseau de coopération permettant de produire des albums de rap.

4. La transformation du rôle des DJs dans le réseau de coopération des albums de rap en français

L'évolution la plus nette et la plus massive dans les refrains typiques des chansons de rap en français consiste en la diminution massive du nombre de refrains rappés-titre, parallèlement à la croissance du nombre de refrains rappés-versifiés. La forte présence au début des années 1990 de chansons dont le refrain est composé d'une unique phrase est d'autant plus surprenant que c'est là une forme atypique dans la chanson française. Maria Spyropoulou Leclanche note ainsi, dans son corpus de chansons publiées de 1900 à 1980, que les refrains détachés comportent en général au moins deux vers, et souligne qu'*« il est rare que le second vers soit un simple bissage du premier »*²¹. Les seuls monostiches²² qui apparaissent régulièrement dans son corpus sont intégrés au couplet, et forment donc des chansons au refrain intégré. Mais les refrains rappés-titre de mon corpus ne correspondent pas à ces refrains épistrophiques. Ils sont en général nettement séparés des couplets, et peuvent, comme les refrains détachés que Maria Spyropoulou Leclanche qualifie de « refrain strophique », se situer aussi bien avant qu'après les couplets.

Maria Spyropoulou Leclanche propose une explication formelle de cette tendance massive à ce que, dans son corpus, les refrains les plus courts soient intégrés aux couplets : *« Le vers unique, en tant que vers, n'est pas une structure, ou n'est qu'une ébauche de structure, car il ne peut se définir que par rapport à lui-même. Il semble naturel que cette organisation minimale, le vers refrain, doive se greffer sur un ensemble, le couplet, hiérarchiquement supérieur puisque déjà structuré en plusieurs vers »*²³.

Joël July souligne pour sa part *« dans la production contemporaine [de chansons françaises] une pratique devenue courante, celle du refrain-titre »* consistant en *« un monostiche détaché ou intégré à la strophe »*²⁴. La distinction entre détachement ou intégration de ce monostiche aux couplets ne lui paraît pas pertinente (*« difficile à dire et peu utile à déterminer »*, précise-t-il), et de ce point de vue il est difficile de confronter son observation à celles de Maria Spyropoulou Leclanche. Les illustrations les plus anciennes qu'il donne datent du début des années 1970, avec la chanson *Super nana* de Michel Jonasz. Le refrain de cette chanson est détaché, et *« se bisse un nombre de fois quasi aléatoire en épiphore »*²⁵ – forme caractéristique des refrains rappés-titre de mon corpus. Est-ce à dire, pour paraphraser M. Spyropoulou Leclanche, qu'ils restent incomplets, ébauches de structures inachevées ? Je propose plutôt une hypothèse alternative : ce serait dans l'instrumentation de la chanson et non dans les couplets que ces refrains trouveraient l'ensemble hiérarchiquement supérieur qui leur donne tout leur sens.

²¹ Spyropoulou Leclanche, *op. cit.*, 1998, p.53.

²² Refrain ne comprenant qu'un seul vers.

²³ Spyropoulou Leclanche, *op. cit.*, p.100.

²⁴ July, J., *op. cit.*

²⁵ *ibid.* En rhétorique, l'épiphore décrit la répétition d'un terme en fin de phrase.

Le sens des refrains rappés-titre s'éclaire ainsi lorsqu'on les rapproche du rôle d'un acteur souvent négligé du réseau de coopération aboutissant aux œuvres de rap : le DJ. En fait, le refrain rappé-titre, dans le rap du début des années 1990, est le plus souvent un temps musical au cours duquel le rappeur – le maître de cérémonie (MC), pour reprendre une expression fréquemment utilisée lorsque le rappeur animait des soirées dans lesquelles le DJ assurait le mix – s'efface, ne prononçant que quelques mots, au profit de l'instrumental ou des performances scratchées de son DJ. Il ne s'agirait donc pas (ou pas seulement), comme dans la chanson poétique des années 1960, d'une façon de se démarquer des variétés en se rapprochant d'une forme comparable à la poésie²⁶, mais plutôt d'une forme où la complémentarité DJ / MC apparaît comme à l'envers : l'équilibre entre interprétations vocale et instrumentale s'inverse par rapport à celui qui caractérise les couplets. Les refrains instrumentaux et recomposés peuvent alors être lus comme des types comparables qui pousseraient cette logique à son terme : le MC n'est plus en retrait, mais totalement absent du temps entre les couplets, au profit du DJ – compositeur et / ou scratcheur.

La convergence de l'évolution des refrains rappé-titre, instrumental et recomposé, ainsi que le rôle prééminent que joue le DJ dans ces trois formes, justifie qu'on les fonde en une seule catégorie – je l'appellerai « refrain DJ ». L'évolution des refrains DJ dans les chansons de rap m'a conduit à souligner la transformation qui caractérise le réseau de coopération permettant la production d'œuvres de rap en français au cours des années 1990. Au début de celles-ci, une chanson de rap n'est pas l'œuvre d'un rappeur, mais d'un DJ et d'un MC. Ils assurent ensemble les activités qui sont considérées comme appelant un talent particulier et qui sont élevées à ce titre au rang d'activités cardinales²⁷ dans la réalisation d'un album de rap.

Au cours des années 1990, les DJs se voient marginaliser du processus de production d'albums. Ils n'assurent plus une activité cardinale, mais rejoignent les rangs des personnels de renfort. Ils sont concurrencés par l'émergence d'une nouvelle figure – celle du producteur (compositeur) qui, à l'aide de la musique assistée par ordinateur (MAO), assure la réalisation d'instrumentaux sans forcément maîtriser l'usage des platines vinyles et de la table de mixage qui sont l'apanage du DJ. De plus, la croissance importante du nombre de rappeurs ne s'accompagne pas d'une croissance comparable du nombre de DJs. Cette marginalisation dans le processus de production des albums, progressive de 1994 à 1997, ne signifie toutefois pas une marginalisation dans le réseau de coopération. S'ils perdent leur cardinalité, les DJs acquièrent une position de médiateurs décisifs dans la sélection et la diffusion des rappeurs. Ils sont à l'initiative de labels indépendants, initient des compilations (cassettes mixées d'abord, CD ensuite) publiées à leur nom, animent des émissions de radio et en définissent la programmation²⁸. Ils ont désormais une notoriété propre, et collaborent le plus souvent avec plusieurs rappeurs, plutôt que d'être associés à un seul groupe.

Cette évolution du rôle des DJs dans le réseau de coopération aboutissant à la réalisation d'album de rap est un résultat inattendu de l'examen des refrains. Elle est un premier témoignage de la fécondité empirique de la démarche d'enquête inspirée par la définition des disques comme « *accords sociaux figés* »²⁹. Mais j'ai laissé pour l'instant de côté l'essentiel de l'opposition avancée à titre d'hypothèse entre refrain rappé et refrain chanté, opposition dans laquelle se cristalliserait un rapport de force entre maisons de disques, radios, et rappeurs.

5. Générations de rappeurs et opposition majors / indépendants

Les données d'ensemble sur la période 1990-2004, synthétisées dans le graphique 1, ne permettent pas d'avancer une analyse simple : l'évolution des refrains ne témoigne pas d'une sorte d'acclimatation progressive de la « chanson de rap » aux exigences commerciales de l'industrie du disque, ou à l'inverse de la conversion des personnels de renforts (majors, radios, etc.) à la convention de l'interprétation rappée. L'histoire du rap en français dans l'industrie du disque paraît plus complexe, et nécessite de mobiliser un matériau plus vaste que les données brutes sur les refrains.

Graphique 1

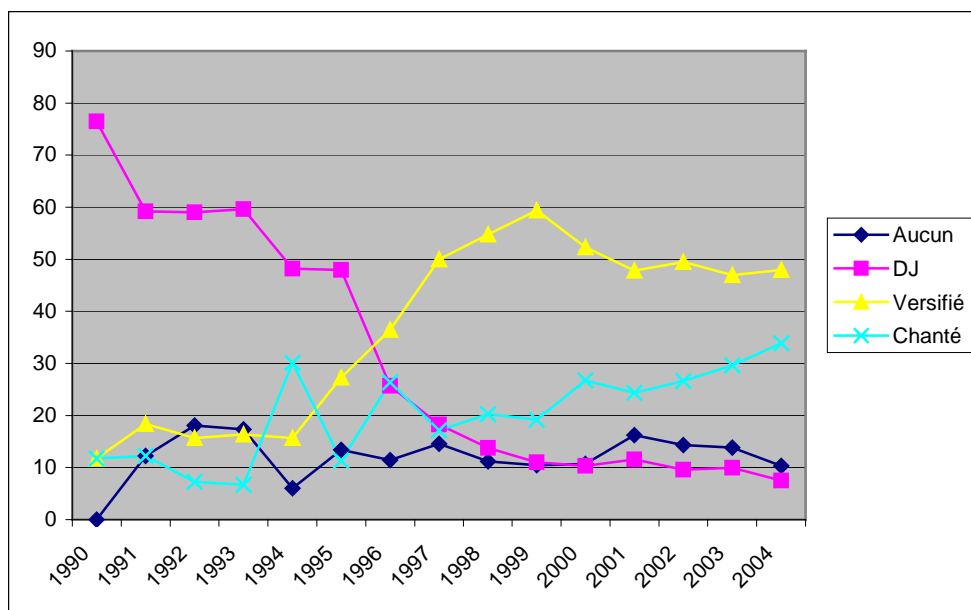
Evolution en pourcentages des types de refrain privilégiés dans les chansons de rap publiées sur album de 1990 à 2004.

²⁶ July, J., *op. cit.*

²⁷ Becker, H. S., *Les mondes de l'art, op. cit.*, p.41.

²⁸ La figure du DJ Cut Killer est emblématique de cette évolution, mais la trajectoire Jimmy Jay, DJ qui se sépare de MC Solaar au milieu des années 1990, en témoigne tout autant.

²⁹ Becker, H. S., *Les ficelles du métier, op. cit.*, p.95.



Dans une thèse en cours, à l'aide de l'examen quantitatif des conventions repérables sur les albums, mais aussi de documents et de témoignages sur l'histoire du rap en France, j'ai distingué trois périodes. La première va de 1990 à 1993, et correspond à la publication des premiers albums de rap en français. On peut qualifier cette période de « temps du pari », pour souligner l'originalité de quelques années au cours desquelles, par un effet d'entraînement mutuel, les majors s'engagent dans la réalisation (peu coûteuse) d'albums sur le succès desquels l'incertitude est particulièrement grande. Suit une période (1994-1997) au cours de laquelle une production d'albums de rap par des producteurs et des éditeurs indépendants émerge. Enfin, à partir de l'automne 1997, un nouvel acteur devient central dans la production : la radio commerciale Skyrock, dont la programmation accorde alors près de 74% de son espace au rap en français³⁰.

Cette périodisation, forgée notamment sur l'examen du corpus d'albums, rencontre les grandes évolutions observées dans les types de refrains. La période 1990-1993 est celle du règne du refrain DJ (rassemblant les refrains rappés-titre, recomposé et instrumental). La période 1994-1997 est, grossièrement, celle de sa marginalisation progressive. Mais je voudrais à présent utiliser ce découpage chronologique pour distinguer différentes générations de rappeurs. Un usage sociologique de la notion de génération a été avancé par Pierre Fournier, qui se révèle utile pour la présente étude. « Avec la génération, il s'agit de penser le présent des acteurs sociaux en liens avec le temps et l'espace de leur socialisation. Des expériences, accumulées par le passé dans un contexte historique particulier, servent de cadres de perception du présent et le jalonnent de références pour agir. [...] Ce n'est pas forcément d'être nés à la vie dans une période très étroite que partagent les membres de notre génération, mais d'être « nés » à quelque chose, d'avoir accédé à des expériences socialisantes en même temps, en un même contexte temporel, et ce à peu près quelle que soit la date de naissance biologique. »³¹ La différence de générations dont il est question dans ce texte, suivant l'analyse de P. Fournier, ne marque donc pas une différence d'âge, mais une différence dans l'expérience socialisante dans l'industrie du disque. Selon la date à laquelle leur premier album aura été publié, publication dont on fait ici l'hypothèse qu'il s'agit d'une épreuve formatrice de premier plan dans une trajectoire professionnelle d'artiste, les rappeurs auront été confrontés à différents rapports de force historiques entre les trois acteurs décisifs de l'industrie du disque – artistes, radios, maisons de disques.

La première génération correspond à des artistes comme IAM, NTM, MC Solaar, Ministère AMER, Timide et Sans Complexe, Jhonygo et Destroyman, Assassin, Les Little, Saliha, Benny B. etc. Ils publient leur premier album de 1990 à 1993, dans le « temps du pari ». Presque tous trouvent l'appui d'une major pour produire et distribuer leur album.

³⁰ Jouvenet, M., *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p.37.

³¹ Fournier, P., « Les générations au travail : du passé au présent », communication au Colloque international *Travail et organisations. Recherches croisant ethnographie et histoire*, MMSH, Aix-en-Provence, 30 et 31 mai 2006, p.12.

La deuxième génération correspond à des artistes comme Ménélik, Sages Po, Fabe, Démocrates D, Mellowman, Alliance Ethnik, KDD, Ideal J, 2 Bal, Doc Gyneco, Fonky Family, Ārsenik, Rocca... Ils publient leur premier album de 1994 à 1997. Certains publient leur premier album en major, mais beaucoup aussi y parviennent par l'appui de labels indépendants spécialisés dans le genre rap, alors en plein développement.

La troisième génération correspond à des artistes comme 113, Busta Flex, Agression Verbale, Ol Kainry, Koma, Rohff, Mystik, Diam's, Saïan Supa Crew, Lunatic... Comme la génération précédente, on trouve à la fois des albums produits en major et d'autres réalisés en indépendant.

A cette analyse en termes de générations, j'ajoute ainsi une autre variable : le rôle des majors dans la réalisation des albums étudiés. Les majors peuvent intervenir dès la production de l'album et en général elles en assurent alors la distribution. Elles peuvent ne s'occuper que de la distribution. Elles peuvent enfin n'intervenir à aucune de ces étapes, et ce sont alors les éditeurs et distributeurs indépendants ou l'artiste lui-même qui assurent toutes les étapes aboutissant à la publication d'un album.

Pour simplifier le croisement entre ces deux variables, génération d'une part, rôle des majors dans la sélection de l'artiste d'autre part, je distinguerai les artistes ayant publié leur premier album sans intervention d'une major dans la production, des artistes ayant publié un premier album dans lequel une major était impliquée dans la production.

Cette distinction opère un raccourci considérable, en associant les œuvres entièrement indépendantes aux œuvres produites en indépendant mais distribuées par une major. En effet, le contrôle des majors sur la distribution est l'une des caractéristiques structurantes du marché du disque, et distinguer au moins ces trois cas de figure – album produit et distribué en major, album produit en indépendant et distribué en major, album produit et distribué en indépendant – paraît souvent nécessaire.

Le raccourci que j'opère ici ne se justifie que par la visée limitée de l'analyse menée dans ces pages, et par les caractéristiques des indépendants mobilisés dans la production d'albums de rap dans la France des années 1990.

Tout d'abord, je ne cherche pas à saisir le détail du rapport de force entre indépendants et majors, ni à produire une estimation de leur contrôle respectif du marché du disque. Plus modestement, je tente de comparer les caractéristiques des albums d'artistes sélectionnés d'abord par les majors, et les caractéristiques des albums d'artistes sélectionnés d'abord par des indépendants. Dans la continuité de l'interrogation initiale sur les réseaux de coopération dont les œuvres portent la trace, j'examine donc la question suivante : aux artistes privilégiant quels types de conventions les majors d'un côté, les indépendants de l'autre accordent-ils les moyens de réaliser un album ?

De plus, les années 1990 se caractérisent, en ce qui concerne le rap en français, par un faible investissement d'indépendants généralistes qui auraient stabilisé une coopération durable en matière de distribution avec une major. En d'autres termes, la négociation pour l'obtention d'un partenariat de distribution se joue en aval de la production de chaque nouvel album – ce dont témoigne amplement la diversité, pour un même producteur, des types de distribution (en major ou en indépendant) privilégiés. Emblématique de cette époque, le fonctionnement du label Jimmy Jay Productions correspondait tout à fait à ce modèle, à en croire son fondateur : « – *Quels étaient les avis des artistes ou des employés de maisons de disques autour de toi sur ce projet de label indé ? – On était tous d'accord. Je produisais, ils le voulaient ils prenaient, sinon je le fabriquais et le sortais avec un distributeur indé.* » (échange de courriel avec Jimmy Jay, 23 juin 2007)

Les artistes de la première génération (G1) ont presque tous publié leur premier album avec l'aide d'une major. Les artistes de la deuxième génération par contre seront distingués selon qu'une major est intervenue dans la production de leur premier album, publié de 1994 à 1997 (G2M), ou au contraire selon le fait qu'aucune major ne soit intervenue ou qu'elle ne soit intervenue que pour la distribution (G2I). De même pour les artistes de la troisième génération – dans laquelle je distingue G3M et G3I.

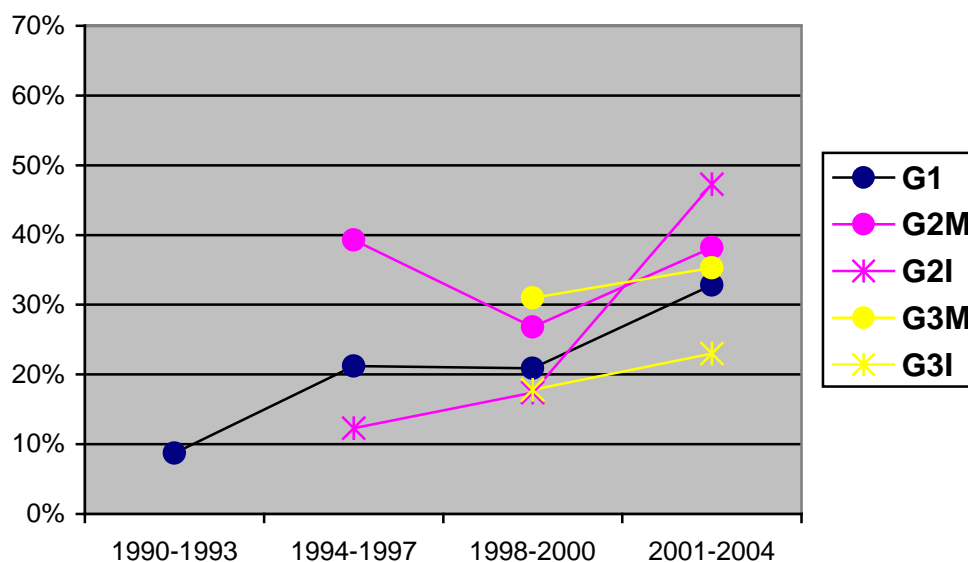
Il est à noter que si un artiste ayant publié un premier album en indépendant publie un nouvel album cette fois en major lors de la période suivante, il reste classé dans la catégorie G2I : son appartenance à la 2^e génération d'artistes de rap en français n'est pas le fruit d'une sélection des majors.

6. La fracture au sein de la 2^e génération d'artistes de rap à publier un album (1994-1997)

J'aimerais accorder une attention plus soutenue aux évolutions complexes de l'usage de refrains chantés.

Graphique 2

Évolution de la part des chansons au refrain chanté dans l'ensemble des chansons de rap en français publiées sur un album de 1990 à 2004 en fonction de la génération de l'artiste auteur.

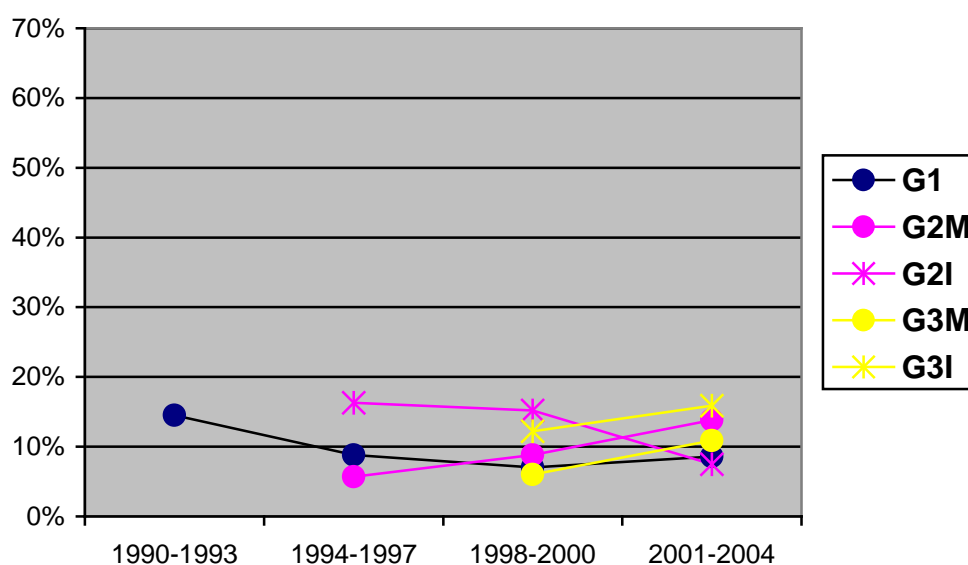


Lecture : De 1990 à 1993, moins de 10% des chansons publiées par un artiste de la première génération possédaient un refrain chanté.

Pour avancer une interprétation de ces transformations apparemment erratiques de 1994 à 2000, je rapprocherai ce graphique de celui représentant l'évolution des chansons sans aucun refrain.

Graphique 3

Évolution de la part des chansons sans refrain dans l'ensemble des chansons de rap en français publiées sur un album de 1990 à 2004 en fonction de la génération de l'artiste auteur.



Lecture : De 1990 à 1993, environ 15% des chansons publiées par un artiste de la première génération ne possédaient aucun refrain.

On peut relever une fracture importante au sein de la 2^e génération, entre artistes majors d'un côté et artistes indépendants de l'autre. Cette fracture se révèle notamment dans l'usage que ces deux groupes font du refrain chanté et des chansons sans aucun refrain. Si l'on utilise les productions de la 1^{ère} génération comme étalon d'une norme de la pratique du rap dans les années 1994-1997, on peut faire deux remarques.

En 1994-1997, les artistes publiant leur premier album en indépendant se démarquent par un usage plus fréquent des chansons sans aucun refrain. Sur la même période, les artistes publiant un premier album en major, par contre, se distinguent par un usage majoritaire de refrains chantés.

Je propose de lire ces choix opposés de deux fractions de la nouvelle génération d'artistes de rap qui émerge de 1994 à 1997 comme le produit de plusieurs facteurs.

Tout d'abord, de grands réseaux de radio jeunes (NRJ, Skyrock, Fun) acceptent des chansons de rap en français – c'est la période de mise en place progressive des quotas de chansons francophones – mais à condition qu'elles soient « *transformats* »³², et que l'interprétation rappée cède le pas à une interprétation plus conventionnelle au moment crucial du refrain.

Ensuite, les majors sélectionnent de nouveaux artistes sur des critères drastiques de bonne volonté par rapport à l'objectif de diffusion sur les grands réseaux radio. Drastiques, parce que de 1994 à 1997, les majors ne produisent l'album que d'une poignée de nouveaux artistes de rap – 9 groupes, pour 10 albums. La bonne volonté en question n'est pas, le plus souvent, que le rappeur lui-même accepte de privilégier un chant mélodique au refrain. Elle consiste plutôt à accepter l'introduction plus ou moins systématique d'un nouveau personnel de renfort dans le réseau de coopération conventionnel des œuvres de rap : le chanteur.

Parallèlement, les artistes de la 1^{ère} génération continuent de bénéficier, dans une certaine mesure, de la licence accordée par les majors en 1990-1993. A cette échelle grossière d'observation au moins, l'influence des majors sur la musique apparaît jouer d'abord par sélection des artistes avec lesquels coopérer plutôt que par une influence sur les artistes signés. L'usage encore majoritaire dans la première moitié des années 1990 de refrains Djs s'explique largement par la continuité des conventions que cette 1^{ère} génération d'artistes privilégie sur ses albums.

Enfin, une 2^e génération indépendante se développe dans le sillage des artistes de la 1^{ère} génération (ces derniers initient de nouveaux labels : Jimmy Jay Production, Sens Unik Record...). Ses membres partagent un ensemble de lieux (radios locales, premières parties de concerts...) et de pratiques (mixtapes). Ils se montrent soucieux du jugement de leurs pairs, et d'une forme de distinction avec les chansons de rap radiofusées (la G2M). Cette 2^e génération indépendante connaît une sélection distincte de celle qui domine les choix des majors. Aux relations individuelles d'artistes à maisons de disques s'oppose un milieu d'interconnaissance et de cooptation qui se développe considérablement de 1994 à 1997. Un indice de l'intensité de cette activité se trouve dans le nombre d'albums de rap alors produits indépendamment des majors : 32, soit trois fois plus que les majors, qui assuraient la quasi intégralité de la production d'albums de rap lors de la période précédente.

Les grands réseaux radiophoniques, les majors et une majorité des rappeurs que ces dernières sélectionnent recherchent, au milieu des années 1990, un « rap transformat » qui mobiliserait en majorité des refrains chantés. Face à cette tendance, une forme radicalisée d'interprétation rappée portée par la 2^e génération indépendante émerge. L'issue de ce clivage mérite d'être relevé. A la faveur de l'appui progressif de la radio Skyrock de 1995 à 1998, et du soutien d'une majorité d'artistes de la 1^{ère} génération, la 2^e génération indépendante parvient, de 1994 à 1997, à vendre un nombre d'albums tel qu'il rivalise avec les albums produits en majors.

Tableau 2

Nombre d'exemplaires d'albums de rap vendus de 1994 à 1997 en fonction du type de producteur et de distributeur.

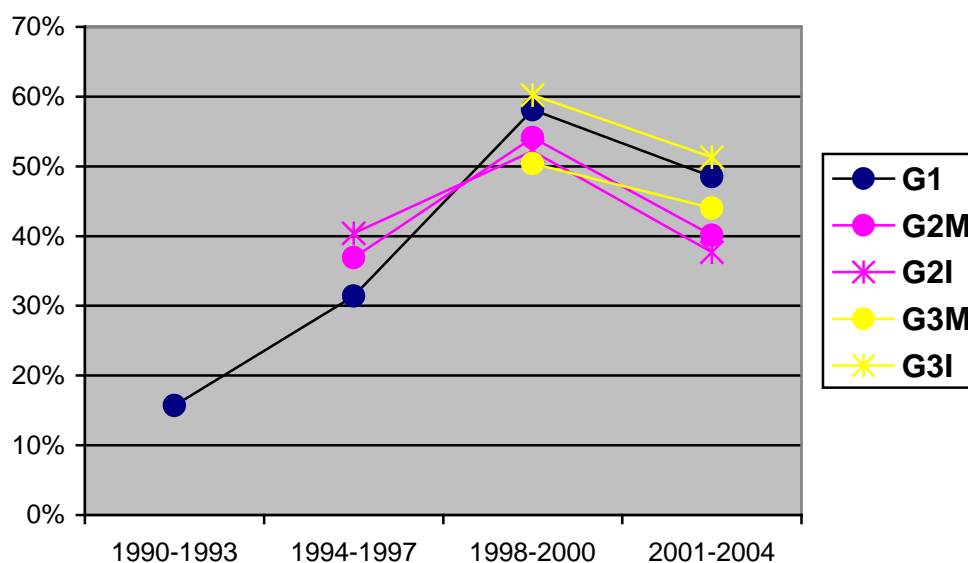
	Ventes de 1994 à 1997
Production et distribution major	1 310 400
Production indépendante et distribution major	689 800
Production et distribution indépendantes	410 000

³²C'est-à-dire qu'elles soient en mesure d'être diffusées régulièrement sur des stations de radio dont les programmations diffèrent fortement. Voir Grenier, L., « Radio Broadcasting in Canada: the Case of "Transformat" Music », *Popular Music* v.9 n°2, p.221-233.

Ce succès relatif de la sélection conjointe des artistes de la 1^{ère} génération et du milieu indépendant en voie de structuration par rapport à la sélection opérée par les majors sur la même période explique sans doute une bonne part de l'évolution qui s'opère en 1998-2000. Au cours de cette date, une convergence s'opère dans les refrains typiques mobilisés par les artistes de la 1^{ère} génération et de la 2^e génération, et ce qu'ils aient produit leur premier album en major ou en indépendant. Cette convergence se fait au bénéfice du refrain rappé-versifié plutôt qu'au bénéfice du refrain chanté, dont l'usage parmi les artistes sélectionnés par les majors se fait plus rare (cf. graphique 2).

Graphique 4

Évolution de la part des chansons au refrain rappé-versifié dans l'ensemble des chansons de rap en français publiées sur un album de 1990 à 2004 en fonction de la génération de l'artiste auteur.



Lecture : De 1990 à 1993, plus de 15% des chansons publiées par un artiste de la première génération possédaient un refrain rappé-versifié.

Au cours de la dernière période, 2001-2004, on assiste à un développement lent mais général de l'usage du refrain chanté. Il correspond à la stabilisation, pour le rap en français, d'une inscription dans une structure d'oligopole à franges³³ contrôlé par les majors. L'oligopole à frange décrit un marché dont quelques entreprises contrôlent l'essentiel de l'offre, tandis qu'existe un grand nombre d'entreprises à la taille et au chiffre d'affaires réduits. Entre ce « noyau » et ses « franges » se nouent des relations de complémentarité, voire de sous-traitance. Cette forme d'organisation, classique dans l'industrie du disque, ne se met ainsi progressivement en place qu'à la fin des années 1990 dans le cas du rap en France.

Conclusion

L'ensemble de ces remarques sur l'évolution des réseaux de coopération permettant la réalisation d'oeuvres de rap en français de 1990 à 2004 visait un objectif précis : illustrer la fécondité d'un usage des disques comme documents, et de l'examen des conventions artistiques que l'on peut y déceler comme traces des formes historiques prises par les rapports de forces entre différents acteurs.

Le parcours empirique à travers quinze ans de chansons de rap en français amène à préciser cette ambition sur deux points. La méthode avancée dans ce texte est susceptible de produire des résultats inattendus. A partir d'un dispositif pensé pour éprouver les relations entre artistes, radios et majors, a ainsi émergé le poids d'un type de refrain qui aiguille vers la relation entre deux types différents d'artistes : DJs d'un côté, MC / rappeurs de l'autre. On est ainsi en mesure de susciter de nouvelles interrogations.

³³ Reynaud-Cressent, B., « La dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche d'édition de livres en France », *Revue d'économie industrielle* v.22 n°1, 1982, p.61-71.

Deuxième point important, l'examen quantitatif des conventions repérables sur disques ne permet pas de lire à livre ouvert l'histoire d'une pratique musicale. Il ne prend tout son sens qu'une fois que l'on a rapproché ces données d'une grande quantité d'autres documents, souvent moins systématiques et plus hétéroclites, mais offrant des prises pour une interprétation plus dense. Le détour quantitatif proposé dans ces pages ne trouve toute son efficacité qu'une fois articulé à d'autres méthodes d'enquête. Mais sa vertu propre, dans le cas du travail que je mène sur l'histoire de la pratique du rap en français, est aussi de permettre le contrôle et la structuration d'une grande masse d'informations au statut parfois ambigu, et à la généralité incertaine.